

Roman africain et totalité

Justin Bisanswa

Volume 37, numéro 1, 2006

Traversées de l'écriture dans le roman francophone

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/016706ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/016706ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Revue de l'Université de Moncton

ISSN

0316-6368 (imprimé)

1712-2139 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Bisanswa, J. (2006). Roman africain et totalité. *Revue de l'Université de Moncton*, 37(1), 15–38. <https://doi.org/10.7202/016706ar>

Résumé de l'article

Se fondant sur l'examen des romans africains produits des origines à nos jours, la contribution analyse la relation entre le roman africain et le phénomène de la totalité. À la suite du contexte tumultueux de son émergence, le roman africain traduit une grande ambition de totalité qui s'exprime à travers la volonté d'édifier quelque chose de grand comme d'atteindre à une vérité. Il contient une masse importante d'informations qui fait penser à l'inflation médiatique contemporaine, amenant à cribler l'espace de la représentation qui entre en concurrence avec un réel expansionniste et se démultipliant. Mais le réalisme abouti du roman africain est animé par une extraordinaire énergie figurative et scripturale, et il n'y a pas deux romans qui soient semblables. Parmi les stratégies utilisées, on reconnaîtra que la digression égare le texte en des détails et des détours, rendant ainsi compte d'un roman qui s'est développé par dilations successives.

ROMAN AFRICAÏN ET TOTALITÉ

Justin Bisanswa

Université Laval

Titulaire de la Chaire de recherche du Canada
en littératures africaines et en Francophonie

Résumé

Se fondant sur l'examen des romans africains produits des origines à nos jours, la contribution analyse la relation entre le roman africain et le phénomène de la totalité. À la suite du contexte tumultueux de son émergence, le roman africain traduit une grande ambition de totalité qui s'exprime à travers la volonté d'édifier quelque chose de grand comme d'atteindre à une vérité. Il contient une masse importante d'informations qui fait penser à l'inflation médiatique contemporaine, amenant à cribler l'espace de la représentation qui entre en concurrence avec un réel expansionniste et se démultipliant. Mais le réalisme abouti du roman africain est animé par une extraordinaire énergie figurative et scripturale, et il n'y a pas deux romans qui soient semblables. Parmi les stratégies utilisées, on reconnaîtra que la digression égare le texte en des détails et des détours, rendant ainsi compte d'un roman qui s'est développé par dilations successives.

Mots clés : Roman africain, totalité, réel, réalité, réalisme, inflation verbale, mimésis, représentation, accumulation, digression, métonymie, allégorie, plurilinguisme.

Abstract

Based on the examination of African novels to date, this contribution analyzes the relationship between the African novel and the phenomenon of totality. Following the tumultuous context of its emergence, the African novel displays great ambition of totality which expresses itself

through the will to build something great and to reach a truth. It includes an important wealth of information akin to contemporary media inflation, leading to riddling space with representation which comes into competition with a real expansionist and which reinforces itself. But accomplished realism of the African novel is buoyed by an extraordinary figurative and scriptural energy, and there are no two novels alike. Among strategies used, it is fair to acknowledge that digression misleads the text in details and detours, thus betraying a novel which developed by successive delays.

Key words : African novel, totality, real, reality, realism, verbal inflation, mimesis, representation, accumulation, digression, metonymy, allegory, plurilinguism.

Introduction

La poésie de la négritude s'est posée, selon l'expression de Césaire, comme une « arme miraculeuse »¹. Le roman, qui lui succéda, s'est voulu réaliste, engagé². Par « totalité », il faut entendre que le roman africain, dès sa naissance, traduit cette volonté d'édifier quelque chose de grand comme d'atteindre à une vérité. Il renferme un volume énorme d'informations se diffusant dans tout le corps social et donnant l'impression d'un flux incessant. Il apparaît comme un universel reportage où l'information utile finit par se consumer, à force de répétition et de saturation, en une sorte de bruit et de fureur dont nous avons bien d'autres exemples de nos jours, procurés par de plus puissants médias. Cette inflation scripturale qui ressemble à l'inflation médiatique d'aujourd'hui semble donc vouloir cribler l'espace de la représentation dans une concurrence effrénée avec un réel lui-même expansionniste et se démultipliant. On sent qu'il y aurait, chez chacun des romanciers, le rêve d'une œuvre englobant en ses pages la totalité d'un univers ou d'un savoir.

L'erreur de la critique a été précisément de classer les romans africains dans des catégories figées, alors que le genre venait d'émerger, et de ne tenir compte que de l'enjeu social. Pourtant, il n'est de grand réalisme que dans son dépassement. La notion de réalisme est intimement liée à une double histoire, littéraire d'un côté, socio-politique de l'autre. Elle reste

associée à une grande bataille pour l'art. Certains la font remonter à Homère. À l'origine, il y a donc l'idée de *mimésis* sur laquelle l'Antiquité établit un des grands principes de toute figuration littéraire. Dans sa *Poétique*, Aristote en fait le fondement d'une esthétique générale et de ses modes de représentation, sans toutefois jamais la définir au-delà de la notion d'imitation de la nature. Mais qu'entendre par imitation ? On peut la concevoir sur deux modes qui, s'ils se recoupent à l'origine, sont susceptibles aussi d'être opposés. Tantôt l'imitation semble confondue avec une copie un peu servile, qui est, transposée à la poésie, celle du peintre travaillant sur le motif. Tantôt il s'agirait moins de reproduire ainsi la nature que d'en proposer un équivalent qui soit de l'ordre du possible. De l'idée d'imitation, on est passé à la notion de vraisemblable dont le propre est d'admettre tout ce qui est susceptible d'arriver dans l'ordre des choses et qui peut, le cas échéant, apparaître comme plus vrai que le vrai. On peut noter ici le glissement du naturel au culturel que la modernité classique va assumer allègrement. Progressivement, le roman va accueillir dans ses fictions des éléments de sensibilité et des faits de contingence qui ne répondent plus trop au critère d'universalité des usages et des mœurs. Un particularisme lié à la vie quotidienne et aux destins individuels contamine discrètement la représentation. Plus tard, avec Balzac et Stendhal essentiellement, une esthétique du vrai et de réel va s'affirmer, qui aura pour fondements la substitution de la catégorie du singulier à celle de l'universel, la conviction que les destinées varient selon la position de chacun dans le monde et la reconnaissance d'une société à la fois complexe et soumise au changement. Ainsi est né le réalisme littéraire (Bisanswa, 2006). On peut ainsi faire correspondre le réalisme avec la *mimésis* de Platon et d'Aristote et dire qu'il est consubstantiel à toute représentation. Sans perdre de vue l'Antiquité, on peut aussi le restreindre, avec Auerbach (1946/1990), à tout ce qui se réclame d'une figuration sérieuse de la réalité commune. À partir de quoi, on dira que tous les romanciers réitèrent en somme la réalité la plus quotidienne et la plus triviale.

Selon le philosophe allemand Auerbach, dès qu'il prend forme, le projet réaliste impose un traitement sérieux des sujets bas. Progressivement, la condition de l'homme dans sa dimension quotidienne, domestique, concrète, obtient droit de cité dans des œuvres qui mettent en scène des situations dramatiques. Dans l'attention accordée au réel le plus

commun, Auerbach perçoit principalement un intérêt pour tout ce qui relève du « bas » : vie populaire, vie domestique, vie charnelle. Le réalisme nourrit l'ambition d'instaurer celles-ci en nouveaux territoires du roman. Levées de censure et thématiques neuves vont de pair. L'une des manières les plus pertinentes de rendre compte de la variété du social jusque dans ses zones les plus indignes est de la recueillir dans ses discours et parlars. Œuvre de parole, la littérature se reconnaît sans mal dans ce mimétisme particulièrement justifié. Elle n'y parvient pourtant, au temps du réalisme, que peu à peu et par bien des détours techniques. C'est que rien ne paraît plus scandaleux que la parole triviale alors même qu'elle est, à bien y regarder, faite de lieux communs.

À cet endroit, il est permis de faire la jonction de la thèse d'Auerbach avec les propositions que nous devons à Bakhtine (1987), autre grand analyste des littératures. Dans ses ouvrages, et spécialement *Esthétique et théorie du roman*, Bakhtine réserve une place de choix à une définition du roman moderne à travers les usages que fait ce roman des paroles sociales. On notera tout d'abord que Bakhtine a fait, par ailleurs, remonter à François Rabelais et à son inspiration carnavalesque le réalisme en tant que culture du peuple et culture du bas. Mais la part des théories bakhtiniennes qui m'intéresse est celle qui montre que le roman se sépare en deux grandes lignées. La première se caractérise par une forme stylisée et comme épurée du genre et ne fait par conséquent qu'une part restreinte aux usages sociaux de la langue. La seconde donne, au contraire, toute sa place à la diversité des parlars et à ce que Bakhtine nomme le plurilinguisme. Le plurilinguisme se cristallise ainsi en une « bivocalité » qui est au principe même de tout un romanesque dont l'obédience réaliste est patente. De cette analyse, Bakhtine tirera la conception du « dialogisme », sur laquelle on ne s'arrêtera pas ici, retenant seulement pour mon usage cette notion simple et forte de l'entrecroisement serré des sociolectes dans le corps d'un roman qui entend dire le monde. Il est sûr que les œuvres de notre corpus se montrent volontiers polyphoniques et que la variété des sociolectes est évidemment grande.

Le réalisme ordinaire voue donc à une platitude ou à un artifice qui sont négation de l'art. À l'inverse, un certain nombre d'écrivains singuliers en ont assumé le projet en le portant à sa plus haute incandescence, c'est-à-dire en le débordant de partout dans ses exigences

et en le trahissant même dans ses principes. Ce réalisme du dépassement est animé par une extraordinaire énergie figurative et scripturale. Il ne parle donc du monde ambiant que dans l'excès d'un désir qui perturbe forcément sa rigueur première. Cela s'exprime par une avidité du romancier à s'intéresser à tout ce qui s'offre à son attention. « La littérature s'arrange de tout, s'accommode de tout, fouille parmi les ordures, lèche les plaies du malheur », écrit un romancier d'aujourd'hui (Houellebecq, 1991/1999 : 54). L'autre face du réalisme est la passion d'accumuler les informations, comme s'il fallait produire un équivalent complet du monde réel. Expérience de totalisation : voilà le roman pensé comme une vaste entité organique, qui mime jusqu'au délire la multiplicité et la complexité du monde. Le voilà qui enferme l'espace et le temps dans une structure suffisamment vaste pour donner l'impression d'englober toute une société, sans craindre de se perdre dans une représentation. Chaque romancier développe son propre mode de dépassement et je montrerai qu'il n'en est pas deux semblables. Mais tous sont emportés par la même surenchère qui consiste à en dire beaucoup et jusque dans les plus minutieux détails. De même, tous font, à un moment ou à un autre, du dispositif le plus soucieux d'objectiver la représentation une grande machine à rêver l'univers. On ne s'étonnera pas, dès lors, que, parmi ceux que je vais retenir et présenter, les uns se soient déportés jusqu'aux confins du fantastique, d'autres aboutissent à des visions utopisantes, d'autres encore apparentent le romanesque à l'évocation poétique.

On peut penser, en effet, que tout un travail de transmission s'est accompli des uns aux autres. Filiation ou filière, un réseau intertextuel se construit à travers le temps. Produit du dialogue des œuvres entre elles, il se constitue en puissant chapitre de l'histoire du roman. Celui-ci a réussi à s'imposer et à se faire admettre comme genre autonome en se dotant d'un statut propre sur trois plans. Il se réclame d'abord d'une morale, qui est celle du réalisme même. Geste énergique, qui rompt avec la fadeur des fictions sentimentales³ à consonance féminine. Geste rude, presque violent, qui donne à voir l'emprise que le genre entend désormais exercer sur un monde complexe. Il s'affirme, ensuite, au gré d'une forme reconnaissable et structurée. De la grande construction à entrées multiples au détail pointu, de la tranche de vie au tableau, l'expérience réaliste procure au roman des structures qui assurent sa clôture et règlent sa

production. Ainsi le roman tempère sa tendance à l'expansion incontrôlée et s'affiche en architecture centrée sur une fiction « sérieuse », comme le sont les romans de Mudimbe ou de Monenembo. Enfin, il se pourvoit de cette marque stylistique que, depuis Barthes (1972), on désigne du nom d'écriture⁴.

De fait, les romanciers qui vont ici comparaître et qui se disséminent sur une durée assez longue n'appartiennent pas à une commune école, à peine à la même esthétique. Mais, habités par le même projet et se transmettant de l'un à l'autre, par des voies diverses, l'injonction de le mettre en œuvre, d'en prolonger l'esprit, d'en adapter, de proche en proche, la formule aux circonstances nouvelles, ils ont fini par s'inscrire, en dépit de ce qui les différencie, en un continuum de sens et de valeur. Mais, on sait que l'entreprise réaliste est faite de tout un excès, qui voue le genre romanesque, en tout et en détail, à une expansion indéfinie⁵.

Depuis un temps, le roman africain veut faire concurrence au journal. La littérature a partie liée avec cette inflation de la presse. On conçoit, dès lors, qu'un Boubacar Boris Diop, qui a collaboré activement la presse, ou qu'un Ahmadou Kourouma qui s'est inspiré de sa tradition pour écrire ses romans, soient habités par le même rêve de totalisation ou totalitaire.

La plupart des écrivains africains ont collaboré ou collaborent aux journaux. Boubacar Boris Diop fut même professionnel du journalisme. Plus ou moins, ils ont tous été immergés dans cette pléthore d'écrits se voulant la parole instantanée de l'actualité. Et c'est sans rupture qu'ils s'adonnent dans *Murambi, le livre des ossements* (Diop, 2000) ou *Allah n'est pas obligé* (Kourouma, 2000), à une écriture généreuse, proliférant, réceptive au monde comme il va. La forme ne leur fait pas problème : sans limites et sans règles, le roman est expansif à souhait. Quant au contenu, il suffit de le « journaliser » : c'est à quoi s'emploie le réalisme de Kourouma en prônant des récits qui, même chez Lopes, Mudimbe, Monenembo, soient proches du fait divers et du quotidien le plus banal. Et c'est toujours un peu comme si le roman renchérissait, relevant le défi de faire plus fort que le journal. Le texte réaliste africain en dit plus, va plus loin, énonce plus juste. Il y a comme une forfanterie dans son dire, très sensible chez Lopes ou Kourouma, par exemple. Le romancier entend épuiser son objet. Épargne et dépense confondues : il s'agit tout simplement et tout ensemble d'accumuler les informations, mais dans un

gaspillage des phrases et des mots. Ainsi de Kourouma, qui comprima la saga de quatre siècles d'histoire en un seul roman, *Monnè, outrages et défis* (1990). Ainsi, de Mudimbe qui, dans *L'Écart* (1979), résume en monologue intérieur sept journées d'un historien mal assorti.

C'est aussi parce que le réel (ou le social) semble inépuisable que l'écriture s'impose d'aller toujours plus avant. Avec l'espoir de tout englober en une seule phrase, mais aussi avec le sentiment que la progression n'aura pas de fin. Il est typique à cet égard que certains projets, comme *L'Écart*, menés jusqu'à terme, laissent des œuvres inachevées. On ne peut pas expliquer le suicide du personnage, celui-ci se meurt sans jamais finaliser son projet. Distendant les limites du genre romanesque, cette économie singulière affecte les différents niveaux de la représentation. Son écriture démultiplie ses modes d'action. Elle peut ainsi agir sur l'espace, le temps, le système des personnages, la structure narrative, le discours ou la langue. À chaque niveau de la construction, la propension à totaliser trouvera à s'exprimer sur un mode distinct. *L'Écart* mêle les espaces : France, Krishville, une ville allemande, le village du narrateur, etc. La recherche menée sur le peuple kuba remonte à la période pré-coloniale et se déroule jusqu'aux années 1970. Les personnages sont légion, même si la diégèse se noue autour de Nara, Aminata et Isabelle. Le roman s'écrit sous la forme d'un journal. Le discours, sobre, est d'une grande richesse : il aborde les problèmes de beaucoup de champs intellectuels (histoire, philosophie, linguistique, médecine, psychanalyse, religion, politique, sociologie, etc.).

Aspect le plus visible, le texte réaliste comble l'espace — qui est tout à la fois celui du texte et celui du référent. Il a la réputation de décrire en inventoriant sans retenue. Le roman est toujours un peu un catalogue de types sociaux, de lieux, de situations. Les romans, comme *Bleu blanc rouge* de Mabankou (1998), procèdent à l'étalage des biens de consommation, jusqu'à éprouver la patience de son lecteur. Les personnages, qui arrivent en Europe pour se faire une situation, s'adonnent à cœur joie au mirage de la culture occidentale pour paraître. Tout autre chose est de combler le temps. Cela revient sans doute à prendre en charge de longues durées, ramifiées en de nombreux destins, mais encore à donner la sensation de ce qu'une temporalité donnée peut avoir d'envahissant. Le dispositif épique de Kourouma couplé avec sa

volonté de faire l'histoire de la succession des époques et des régimes génère une grande fresque qui devient cyclique, si l'on en croit le retour du personnage de Birahima dans le roman qu'il entreprenait d'écrire. *Monnè, outrages et défis* raconte quatre siècles d'histoire africaine, à travers celle du royaume de Soba. À l'intérieur de cette fresque, la durée est fréquemment alourdie par toutes ces scènes qui n'ont pas d'ancrage précis dans le temps, mais apparaissent comme les échantillons de grandes scènes similaires. L'isotopie de vendredi, jour d'allégeance au conquérant, et celle du train, que le roi demande avec insistance, permettent au récit de se retourner sur lui-même. La perception temporelle s'y engloutit et laisse une impression d'indéfinition. À cette durée comme opacifiée répond le « temps sensible » de Lopes (Kristeva, 1982). Fort de ses expériences de mémoire et des méandres de la syntaxe, l'auteur de *Le lys et le flamboyant* (Lopes, 1997) descend au plus intime de l'aventure temporelle de l'Africain et n'en finit pas de l'explorer jusqu'à rejoindre la mort dans la vie de l'écriture. La mémoire, fragmentaire, revient fréquemment sur le même personnage de Kolélé qui change de nom et d'espace et se perd dans des circonvolutions des histoires qu'elle narre. Seule à apparaître plusieurs fois sous des identités différentes (Kolélé, Simone Fragonard, Simone Fragonard alias Kolélé, Monette, Monette Fragonard, Tantine Monette, Madame Fragonard, Madame Sergent, Madame Boucheron, Barbara ou Debhora, ou peut-être Betty, Bettina, Célimène Tarquin, Simone Ragonar, Simone Boucheron, Malémbé wa Lomata...), traversant tous les pays du monde sans se fixer, « frelatée de toutes les races et de toutes les cultures », elle franchit les limites étroites de son cadre pour gagner l'espace environnant. Tel un roman policier, *Le Lys et le flamboyant* débutera par la mort de Kolélé et finira avec Kolélé dans ses escapades. Corps (de police) détenteur d'un autre corps, s'occupant à un moment des services protocolaires de Lumumba, d'une autre âme (*moi*), prête à jouir d'être détenue ... mais par un autre corps, corps ramenant la pensée à son point focal (!) tout autant qu'il l'en détourne - et ce à la manière du revenant qui, dans l'ultime séquence consacrée au personnage, s'interpose sur le parcours visuel pour interrompre les ébats amoureux et troubler de sa présence fantomatique l'union des autres. Aussi, par ses nombreux retours, ses brèves incursions et ses visites prolongées, Kolélé pourra-t-elle passer, à mes yeux, pour le fantôme des fantômes. Que son nom retienne l'attention plus que tout autre eu égard aux faits de structure,

il n'en demeure pas moins aussi commun en apparence. Simone, Monette, etc., et Célimène : une succession d'emprunts, une série de choix opérés dans un corpus référentiel bien familier, celui des prénoms féminins (Bisanswa, 2002).

Plus que les péripéties de l'action, l'excès réaliste affecte la distribution des rôles. En général, l'ambition est de produire en acteurs identifiables un échantillon de population représentatif, sans négliger les figurants, les groupes ou les foules. Le roman africain contemporain est peuplé, foisonnant de types divers et volontiers pittoresques. Va-t-on privilégier les cas singuliers, voire extrêmes, ou les personnages de classe moyenne ? La tétatologie est une tentation récurrente dans le corpus romanesque contemporain : c'est que les personnalités puissantes et même aberrantes de Samba Diallo à Fama Doumbouya et à Pierre Landu et Djigui, sont des « analyseurs » de socialité. Samba Diallo (Kane, 1961) disserte sur la rencontre de cultures africaine et occidentale, se demandant s'il peut vivre son authenticité africaine. Pierre Landu (Mudimbe, 1973) réfléchit au conditionnement du christianisme face aux pauvres et s'engage dans le maquis pour aider la révolution. Mais, soucieux de garder la main sur son personnel, le romancier en bridera la dispersion : il est bien rare que, sous le foisonnement des rôles, ne se fasse pas jour la mise en système.

Forme d'expansion non moins flagrante celle qui se joue des proportions narratives. Elle consiste à égarer le texte en des détails et des détours. Le récit surfe sur de petites notations, et c'est toujours comme s'il n'allait pas à l'essentiel. Impression trompeuse évidemment. Le grave finira par se dire, la crise finira par éclater. Mais toujours nous n'y viendrons que par de nombreux biais. Cette technique accompagne avec bonheur ces préoccupés désinvoltés que sont les héros de Mudimbe. *L'Écart* s'ouvre par la mention de la fatigue, passe à la chaleur, signale un climatiseur déréglé, l'eczéma de sa chambre d'hôtel. Il passe, ensuite, à sa recherche, au détour d'un livre de Cioran. Une rétrospection le ramène à l'époque de ses années de collège. Le lien des chapitres traités dans les premières pages du chapitre VII de *Entre les eaux* sert aussi d'illustration. Le chapitre intervient à un moment particulièrement tendu : l'unité de guérilla à laquelle Pierre appartient va à l'instant être lancée sur une opération et sera dirigée par Suzanne. Après plus ou moins une douzaine

de paragraphes introduisant la mission, exprimant réflexions, souvenirs, réactions physiques, notes elliptiques de Pierre, avec des dialogues parsemés entre Pierre et Suzanne, elle lui demande s'il n'est pas marxiste (Mudimbe, 1973 : 84).

À la suite de la réponse de Pierre, nous passons d'une réflexion sur l'arrière-pays africain : « Le soleil était monté. L'étouffoir. Je n'aime pas mon Afrique. Je ne l'aime plus » (*ibid.*), à son séjour en Italie : « J'ai savouré la douceur des yeux parcourant la neige. D'un climat inépuisable, la séduction. Les chaleurs de Rome me poussaient vers les lacs lombards. La lumière transparente, sensuelle. Varèse. Biondino. Monato, Commabio [...] J'en étais devenu prisonnier. Six ans d'Europe. » (*ibid.*), avec un bref voyage à Londres. Le dialogue avec Fabrizio est établi précisément à propos de ce voyage qui, ainsi, stimule son souvenir de trois lignes d'un poème de Pietro Mastri. Puis, l'on retourne à l'Afrique avec des mots : « C'était la même nudité ici » (*ibid.* : 85). Pendant que Suzanne lui demande s'il avait étudié beaucoup de philosophie (*ibid.* : 85), une fois encore nous faisons une digression : « Je l'ai regardée. Une méchanceté ? Me retirer ou m'offrir ? » (*ibid.* : 85). Suzanne s'explique et exprime son envie, et son regret de n'avoir pas étudié comme lui, avant qu'il ne lui réponde avec des souvenirs, avec les remarques de son professeur à l'Angelicum, avec Shakespeare (*ibid.* : 85).

On retrouve sans surprise cette technique dans les romans de Kourouma, qui, empruntant des chemins de traverse, donne le temps au récit d'accoucher de sa vérité. Véritables exégèses, ces romans multiplient les versions d'un même événement. Dans *Monnè, outrages et défis*, un cavalier, sur le bord d'une rivière, sauve une étrangère prête à se noyer. Le mari de cette femme explique qu'il est de coutume chez eux, lorsque quelqu'un sauve une femme enceinte, de lui donner en mariage l'enfant qu'elle porte si celui-ci est une fille. Le cavalier n'est autre que Djigui, alors dauphin du royaume de Soba. Quelques mois plus tard, la femme accouche d'une petite fille à qui on donne le même nom que celui de la mère de Djigui, Moussokoro. Une autre version explique que la voyageuse, en signe de reconnaissance, proposa son bébé aux Keita qui, par politesse, acceptèrent. Un matin, les parents de Moussokoro décident de rentrer dans leur pays natal. Ils laissent leur fille dans les mains du roi Djigui. Après trois tentatives de fugue, Moussokoro est emmenée dans le

harem du roi où elle se rappelle son enfance et les rapports heureux qui la liaient à son futur mari. Elle se remémore les moments pénibles passés avec Bakary, son mari de groupe d'âge, le couronnement de Djigui et la rencontre d'Abdoulaye, un talibet dont elle était tombée amoureuse et avec qui elle avait pensé s'enfuir. Les préparatifs de sa nuit nuptiale avec Djigui la sortent de ses rêveries. Un scandale s'ensuit, car le roi a remarqué que sa femme n'est pas vierge. Dès lors, le lendemain, au lever du soleil, Moussokoro est conduite dans le cercle des pleureuses où elle est chargée des soins de vieilles prieures qui lui enseignent l'art de la sorcellerie. Dans une autre version, Moussokoro est une diablesse, une opportuniste qui extorque les ultimes secrets des prieures avant de les empoisonner. Elle parvient, néanmoins, à regagner le harem du roi et est appelée à passer sa première nuit avec Djigui. Son premier fils s'appelle Béma et c'est lui qui prend finalement la place de prince héritier, puisque, selon le peuple, Moussokoro a empoisonné tous les autres prétendants au trône. Toujours selon le peuple, elle se serait aussi préparée intensivement à sa première nuit avec Djigui et l'aurait envoûté par ses caresses et ses paroles obscènes. Malgré ces rumeurs, au moment de la destitution de son époux, elle décide, tout comme lui, de maudire son fils.

La technique est même à l'œuvre dans les romans de Boubacar Boris Diop, qui ressemblent à des contes philosophiques et qui ménagent les effets de surprise sous la banalité d'un propos qui s'étire. Henri Lopes s'attache aussi à ces jeux du visible et du caché, dans *Le lys et le flamboyant* spécialement, où la narration se perd dans les sables de l'incertitude ou de la velléité. Kolélé change constamment de nom et de statut, comme je viens de le montrer.

La digression est une autre façon pour le roman africain de sortir de ses limites narratives, dont l'unité de l'intrigue. Ici, la tendance expansive touche au propos ténu. C'est un peu comme si le récit ne pouvait contrôler ce dernier ou encore comme s'il éprouvait le besoin d'indiquer ses développements possibles. Déjà Kourouma, qui laisse le commentaire submerger le récit des faits, est en permanence guetté par cette propension à rajouter et à digresser. Il donne plusieurs versions d'un même événement, notamment concernant le personnage de Moussokoro dans *Monnè, outrages et défis*. Presque à la même époque, Mudimbe de

L'Écart, choisit d'orchestrer d'énormes et éclatants points de suspension, extraordinairement élégants :

C'était, croyez-moi le rythme d'un Quatuor [...] Celui de Dvorak, pour piano [...] je l'ai entendu récemment [...] Il me poursuit [...] Je me vois, à soixante ans de cette audition, le reproduire dans ma tête [...] La musique [...] C'est un royaume, sans doute le seul qui soit réellement prenant. Ses colonnes, comme ses allées, disent un sortilège [...] – Dvorak ? – Oui [...] La température de l'adieu [...] De tout au revoir sincère [...] (Mudimbe, 1979 : 25).

Le personnage de *L'Écart* est en analyse psychanalytique.

Bref, cette expansion discursive apparaît comme une marque de la modernité de ces romans. Même Monenembo ou Hamidou Kane y recourent. On la retrouve chez Sassine sous une tout autre forme. Les romans de Sony Labou Tansi ou de William Sassine sont portés à une dérive continue du discours et de son propos, même si la narration finit le plus souvent par renouer avec sa ligne principale. *L'État honteux* (1981) accumule les frasques sexuelles du Président, et l'intrigue stagne. Toujours est-il que la digression rend compte d'un roman qui s'est développé par dilatations successives. Les amours de Chaïdana dans *La vie et demie* (Sony, 1979) sont l'exemple d'une greffe qui occupe une grande partie du roman. Semblable récit est projeté sans trêve vers son avenir et prolifère à l'avenant. Enfin, cet immobilisme narratif dû à la dérive qui déjà point chez Sony atteint à la plus grande ampleur chez Kourouma. Le langage même, dans *Allah n'est pas obligé* (Kourouma, 2000), est pris cette fois dans une exubérance rageuse, et le roman devient une vaste parlerie. Celle-ci a beau prendre en écharpe maintes informations et éléments de représentation, elle semble se résorber en sa parole bavarde et comme inextinguible. Ce réalisme du mot, de la voix, du ton, parce qu'il met en péril la représentation même à travers ses débordements et parce qu'il figure un discours qui n'a aucune raison de jamais s'arrêter, représente une limite qui ne pourra être dépassée.

Il n'est évidemment pas de roman total à proprement parler. Il n'est que des romans qui en donnent l'idée. Celle-ci s'impose à partir de quelques traits distinctifs que je viens d'indiquer rapidement :

accumulation de l'information, expansion de l'écriture, architecture monumentale, apparente complétude. Pour s'accomplir, l'effet de totalité exige cependant qu'un élément particulier vienne boucler l'ensemble. Il s'agit de produire un univers romanesque tellement dense et plein qu'il paraît se refermer sur lui-même et assurer ainsi son autonomie. *Shaba deux* est un roman trop calculé pour être expansif comme d'autres. Toutes ses parties se répondent si étroitement qu'il produit si fortement l'image d'un « tout petit monde » qui donne la sensation de son autosuffisance. À la suite de la guerre civile, la petite congrégation des franciscaines se fracture, les religieuses européennes sont rapatriées. Toutes les religieuses de Kolwezi se regroupent à Emmaüs, et les querelles ethniques ponctuent leur vie. Le roman, sous la forme d'un journal, est constitué de notes prises durant un mois. Aucune expansion, pas de digression, malgré des rétrospections bien mesurées qui encadrent l'action principale.

Occasion de rappeler que Mudimbe, à en croire l'avertissement, aurait voulu écrire un « livre sur rien » et n'a pas été si loin d'y arriver. Or, il est permis de se demander si les « livres sur tout » — les romans totaux — ne s'inversent pas aisément en livres sur rien. *En attendant le vote des bêtes sauvages* (Kourouma, 1998) ou *Le lys et le flamboyant* (Lopès, 1997) sont de grands romans foisonnants, mais dans lesquels rien n'arrive vraiment et où, pour bien peu, le récit s'enlise ou s'égare. Pareillement, ces curieux romans (que l'on a appelés de la contestation) que sont *Les bouts de bois de Dieu* (Ousmane, 1971) ou *Mission terminée* (Beti, 1962) sont très chargés et, pourtant, tournent à vide. Le récit de *Les bouts de bois de Dieu* se déroule simultanément à Dakar, à Niger et à Thiès. Les personnages sont nombreux et il faut y ajouter une foule d'anonymes. L'expansion du discours dans *Allah n'est pas obligé* va dans le sens d'un rabâchement sans fin et comme dépourvu de nécessité. Les multiples parenthèses qui explicitent ce français ivoirien ou teinté de mots malinkés alourdissent la phrase et lui donnent parfois un caractère artificiel :

« [...] Et trois [...] suis insolent, incorrect comme barbe d'un bouc et parle comme un salopard. Je dis pas comme les nègres noirs africains indigènes bien cravatés : merde! putain! salaud! J'emploie les mots malinkés comme faforo! (Faforo! signifie sexe de mon père ou du père ou de ton père). Comme Gnamokodé!

(Gnamokodé! signifie bâtard ou bâtardise). Comme Walahé! (Walahé! signifie Au nom d'Allah). Les malinkés, c'est ma race à moi. C'est la sorte de nègres noirs africains indigènes qui sont nombreux au nord de la Côte-d'Ivoire, en Guinée et dans d'autres républiques bananières et foutues comme Gambie, Sierra Leone et Sénégal là-bas, etc ». (Kourouma, 2000 : 10).

L'idéal du roman sonyen, de *La vie et demie* ou *Commencement des douleurs* (1995), est de narrer des destins en rupture mais qui reviennent au point de départ comme si rien n'avait eu lieu que le lieu. Travaillé ou non par ce paradoxe, le roman africain n'en demeure pas moins très divers dans ses formules et dans ses façons de totaliser. Passons en revue quelques-unes d'entre elles.

À l'origine, il y a Sembène Ousmane ou Mongo Beti qui, comme je viens de le dire, avec leurs romans d'avant les indépendances, posent le grand modèle totalisateur. Comme on sait, l'œuvre romanesque de ces deux écrivains se veut une énorme et méthodique exploration de la société africaine animée d'un souci d'inventaire et de classification. Elle correspond à l'enquête sur l'époque coloniale.

Quitte à rester quelque peu mythique, le caractère systématique de l'entreprise est rendu manifeste par divers moyens. C'est ainsi que, dans *Les bouts de bois de Dieu*, le romancier décrit les cercles de l'enfer colonial en transposition fantastique de la pyramide des races. De fait, le roman entier passe en revue les classes (races ?) sociales, conférant une place fixe à chacune dans un ordre : le Blanc, le mulâtre et le noir. Le système fonctionne par types et par scènes, qui donnent à chaque race sa dimension concrète et sa valeur symbolique. Tout cela relève d'un appareil externe assez emphatique qui, par bonheur, sait se faire discret à la lecture. On sait que Sembène Ousmane a su remédier à ce défaut par quelques procédés dont le plus astucieux et le plus sensible est le retour de certains personnages d'une séquence à l'autre. Puissant effet de réel qui instaure la grande structure macrocosmique en réseau relationnel. La passion romanesque y trouve son compte : le retour du personnage est un des grands ressorts feuilletonesques dont l'écrivain a découvert le pouvoir sur le tas. Mais le souci vériste s'y satisfait tout autant : cette circulation

des individus est à l'image d'une société africaine en foudroyante mutation, où les récurrences trahissent l'existence d'un ordre caché, ordre dont les sociétés secrètes musulmanes chères au romancier sont la version dramatisée.

Avec son œuvre romanesque, Ahmadou Kourouma suit l'exemple de Sembène Ousmane en se donnant pour cadre la société des nouveaux pouvoirs comme prolongement de la période coloniale. Ici encore une vaste construction dont les parties sont solides et figurent chacune une région sociale. De Sembène à Kourouma, des différences se marquent cependant. Kourouma se donne en particulier un puissant principe d'intégration en écrivant la geste coloniale dans ses ramifications avec le pouvoir postcolonial. Ainsi le télescopage temporel des romans de Kourouma se substitue au retour des personnages de Sembène Ousmane, puisqu'il présuppose des connexions entre toutes les parties (connexions rendues possibles par de rares figures récurrentes, tels le griot ou le marabout, ou encore l'interprète, ou par la profusion des proverbes, signe d'une tradition devenue inopérante). C'est aussi ce télescopage qui veut que le déploiement du plan initial se trouve ici circonscrit, en dépit de quelques entorses liées à la digression, à la dérive ou à la fragmentation... Kourouma mettra fin à son entreprise quand il aura fait le tour des strates temporelles, avec *En attendant le vote des bêtes sauvages*. Ce qui fait de l'ensemble une œuvre moins ouverte (l'action principale est bien tenue) et davantage autonomisée en chacune de ses parties.

Peut-on soutenir que l'œuvre de Mudimbe relève encore de cette conception ? Il est sûr qu'*a priori* les romans de Mudimbe ne sont pas lus comme fresque sociale. C'est qu'avant tout cette œuvre narre l'histoire d'un sujet en proie à ses tourments. Notons, cependant, qu'au gré de cette histoire singulière, la vie sociale à l'époque coloniale et celle d'après les indépendances africaines défilent largement sous nos yeux. Chaque roman fait voir simultanément les différents mondes : avant la colonisation, colonial, postcolonial. Le romancier possède une exceptionnelle capacité de passer d'un bond de la notation la plus locale à la considération la plus générale. L'engouement religieux de Krishville dans *L'Écart*, et la corruption des dirigeants amène l'écrivain à évoquer le rêve de voir l'Afrique vivre sans État. En images partielles et réfractées, toutes les races et classes se trouvent et se retrouvent dans *L'Écart*. Qu'elles

peuplent de préférence la bibliothèque de la plus vaine mondanité n'y change rien :

« Comme alors, et comme toujours, il me faudrait plonger en une voie déjà fixée. Elle est peuplée, cette fois, de moustiques : cela aussi appartient à mon calvaire. Mon paradis commence où finissent mes hésitations. Les inquiétudes y deviennent des cloches. Elles tintent. Pour dire que la vie coule, brouillon convulsif dans lequel je trace mon nom [...] L'imparfait de mes horreurs rend compte d'un passé : c'est, certes, encore une manière de reproche, mais au moins de pouvoir le lire me protégerait, je l'espère, des illusions de mon esprit. Je n'aurai eu ni la liberté de choisir cet enfer, ni la grâce de pouvoir tracer la route d'un paradis possible [...] C'est parce que je suis un Nègre, Isabelle. Sais-tu ce que c'est, d'être un Nègre ? – Tu es masochiste, Nara ? – Je ne pense pas [...] Mais tu dis bien : masochiste. C'est-à-dire, je crois, que je gratte une plaie [...] Elle existe donc cette plaie ? – Tu cultives des prétextes de racisme [...] » (Mudimbe, 1979 : 34).

À la fin de cette séquence, éclate une considération générale : « Isabelle incarnait l'Europe, m'enfonçait en elle, persuadée de pouvoir, par son amour, me convertir à l'âpre intelligence d'une révélation où la réflexion plurielle redoublait la violence d'une primitivité refoulée... » (*ibid.* : 37).

Sembène Ousmane, comme Kourouma, procédait déjà de la sorte. Ainsi même s'il emprunte des voies plus obliques, le dispositif mudimbien n'est pas moins totalisant que celui de ses deux prédécesseurs. Sans le dire, Mudimbe doit bien avoir conscience de creuser le même sillon.

De Sembène à Lopès, on voit agir un gigantisme textuel qui est concurrence faite au monde dans sa complexité et son ordonnancement. Le foisonnement de personnages l'atteste, et les romans inventorient l'espace social. La structure romanesque totalise plus qu'elle n'accumule. Ce n'est pas la somme d'informations qui est visée, mais plutôt l'analyse,

par l'inventaire, des rouages et de la complexité sociale. Ces écrivains nous imposent leurs énormes constructions de papier. Yambo Ouologuem et Hamidou Kane apparaissent de plus en plus au long de notre siècle comme encore indépassables. Tous conforment le roman à une conception monumentale et structurée de l'imagination romanesque, même si elle est assortie d'une grande fluidité discursive qui en érode les arêtes et contours.

Il est une autre manière d'exprimer narrativement ce désir de totaliser. Elle est sans doute moins préméditée que la précédente et de toute façon moins spectaculaire. Sans plan préconçu, le roman y ajoute les récits aux récits dans une suite indéfinie. Le multiple n'est plus cette fois régi par des liens internes de connexion. Il le serait plutôt par l'équilibre assez constant des fictions et par la tendance à se conformer à un schéma narratif unique dont la forme induit à un contenu cumulatif. Je pense ici aux romans brefs de Sony Labou Tansi comme à ceux de Monenembo. Chaque roman traite d'une problématique précise, avec beaucoup d'exubérance. Les fictions mises ensemble décrivent les différentes facettes de la société ainsi que les différentes époques.

Sony Labou Tansi, Tierno Monenembo : ils sont, à leur façon, de petits maîtres du roman réaliste africain. Est-ce la rançon qu'ils paient à une position moins favorable dans le champ littéraire africain ? Sony Labou Tansi a été professeur d'anglais dans un lycée du Congo-Brazzaville ; Monenembo professeur de chimie. Serait-ce parce qu'ils sont entrés en littérature par une autre voie qu'ils pratiquent les formes brèves, et un mode d'écriture plus ou moins économique. Serait-ce là encore qu'ils auraient appris à capter en instants les marques du social ? Mais de ce fragmentaire il fallait endiguer l'effusion. La série, avec ses modèles récurrents, s'imposait donc à eux.

Quel est le retentissement de ce principe sériel sur le propos d'ensemble ? En première approche, la série trahit mieux que tout le caractère compulsif de l'écriture, si l'on en croit les aveux des écrivains. Sony Labou Tansi, en particulier, a toujours laissé entendre qu'il écrivait dans une urgence très physique et comme pour se délivrer de quelque chose. Et qu'ayant terminé, il attendait l'impulsion suivante. Au terme, un inmanquable effet de redondance. Il est permis d'indexer ce dernier aussi bien sur la tendance maniaque et quelque peu collectionneuse du réalisme

(elle n'était pas absente des grandes constructions) que sur une représentation de la socialité comme éternel retour et stagnation. De fait, les deux romanciers décrivent par prédilection des mondes enlisés, que sont socialement les puissants et les faibles. Mais, si toute scène redit toujours les autres, sa part de variation n'est pas négligeable. Le mode de totalisation qui en résulte procède d'un principe paradigmatique plutôt que syntagmatique. Le récit décline le même modèle socio-narratif sur des modes divers et comme en retouchant l'image de proche en proche. C'est, chez Sony Labou Tansi, l'expérience qui consacre la puissance par la ruse, du plus faible sur le plus puissant. C'est, chez Monenembo, la révélation perturbante que font bien des personnages de l'exil comme remise en question de leur identité. On voit quelle est la convenance, chez les deux auteurs, de cette procédure avec la socialité mise en jeu, celle des « gens de peu », représentants de la classe moyenne. Comme s'il s'agissait de faire ressortir ce qu'il y a d'insistant et de soumis dans un monde arrêté, qui se refuse à l'Histoire ou que l'Histoire néglige.

Il est une autre forme de roman qui a vu le jour au XVIII^e siècle, en Allemagne tout spécialement, et dont presque tous les romanciers africains reprennent l'esprit et la structure dans une œuvre ou l'autre. Il s'agit du roman de formation ou *Bildungsroman*. Pour rappel, ce dernier prend la forme d'une biographie narrante comment un jeune héros fait l'apprentissage de la vie et de la société à travers épreuves et désillusions et parvient ainsi à l'âge adulte. Il est vrai que les romanciers africains dépassent ce cadre étroit et ne s'en tiennent pas toujours à la seule période juvénile. Néanmoins, il est permis de tenir *Un nègre à Paris* de Dadié (1959), *Kocoumbo*, *L'Étudiant noir* de Loba (1960), *Une vie de boy* (1956a) ou *Le vieux nègre et la médaille* (1956b) de Oyono, *C'est le soleil qui m'a brûlé* de Beyala (1987), etc., pour des romans d'apprentissage. En assouplissant encore la notion, on pourrait même ranger dans cette catégorie *Les soleils des indépendances* (avec Fama) de Kourouma, *Entre les eaux* (avec Pierre Landu) de Mudimbe, *Le lys et le flamboyant* (avec Kolélé) de Henri Lopes. Avec ces derniers, on est passé à autre chose que l'on pourrait dénommer le roman d'apprentissage. En tout cas, ce qui est intéressant c'est que la trajectoire d'un individu en formation est particulièrement propice à une riche moisson de découvertes et d'expériences. Le héros apprenti possède une grande capacité d'absorption des phénomènes et des contingences. Il est, par excellence,

acteur réceptif, sensible à la grande diversité du monde. Il sera donc un médiateur d'intensité et d'expansion, condensant toute une connaissance du monde autour de sa seule personne conquérante.

Son effet de complétude, même s'il demeure réduit, provient surtout de ce qu'elle suit la courbe régulière d'une montée suivie d'une chute. Grandeur et décadence ou encore splendeurs et misères, pour parler comme Balzac, c'est Fama Doumbouya qui passe du statut de prince à celui de « charognard », objet de la risée de tout le monde. C'est le roi Djigui tout puissant, qui finit dans la déchéance et la solitude, faisant allégeance au colonisateur. C'est Meka de Ferdinand Oyono, chrétien convaincu qui avait offert ses terres à la mission, et qui, promis à une médaille le jour du 14 juillet, se croit l'égal du Blanc, mais revient humilié au bercail. Tous donc héros épiques du médiocre, mais laissant l'image de vies fortement bouclées sur elles-mêmes au terme de trajectoires symétriques où la succession ascension/chute obéit à la loi fatale des équilibres. Chaque fois, un périple complet s'accomplit qui, d'être « une vie de boy », est comme toute la vie.

Du récit de vie cyclique et condensateur, Tierno Monenembo procure une version hautement symbolique avec un *Attiéké pour Elgass*. Déjà l'idée de voyage était latente dans son premier roman. Elle s'assume et s'accomplit ici. Avec les deux faces de toute odyssée : la circulation errante d'une part, l'installation stagnante de l'autre. Le voyage est conquête du monde et addition d'expériences, fût-ce sur le mode d'aventures minables. Il est, d'ailleurs, promis à n'avoir pas de fin, à chercher toujours plus loin le bout de la nuit. Roman après roman, la subjectivité de Monenembo va s'exacerber et y perdre le sens du réel à travers des récits autographiques. Mais ce mouvement de fuite vers l'avant qui pousse le romancier à ajouter du texte au texte pour dire son dégoût de la compagnie des hommes est comme l'aventure ultime du roman. À la façon des grands édifices macrocosmiques ou des compositions sérielles, la technique de Monenembo est cumulative. Déjoue-t-elle tout principe organisateur ? Un crescendo commande à la violence de la voix et de son cri, plus sensible de texte en texte. Il est celui d'une montée dans le rejet, mais autant d'une progressive ascèse envers ce qui est humain quand on a tout perdu.

Mais deux romanciers méritent une place à part. Mudimbe et Hamidou Kane n'ont donné ni dans la dépense scripturale ni dans le grand échafaudage. Les romans de Mudimbe sont indépendants les uns des autres. Leur style est relativement contenu, aimant à cultiver soit l'allusion, soit l'ellipse. Bref, même si une certaine propension est à l'œuvre ici ou là, elle ne verse jamais dans l'expansion sans freins. On se trouve à l'évidence en présence d'un autre réalisme. Il est cependant un élément singulier qui fait le lien avec les autres romanciers de la lignée. Ainsi on a pu dire que, d'un texte à l'autre, chacun des deux romanciers creusait toujours la même problématique. Samba Diallo comme Pierre Landu sont deux jeunes gens doués et ambitieux qui veulent s'accomplir dans un grand destin. Nara comme Marie-Gertrude (Mudimbe, 1989), et malgré la différence de sexe, sont des héros de l'insatisfaction qui poursuivent l'accomplissement d'un idéal trompeur dans des expériences décevantes au sein d'un milieu sans horizon. On ne saurait parler ici ni de série ni de variation sur un thème, mais bien d'une économie de l'approfondissement visant à condenser toute la socialité d'un contexte en un scénario très concerté. Renouvelé d'une tentative à l'autre, un seul et même schéma se fait la figure d'une époque, d'un état de société, d'une collectivité. Fama représente à lui tout seul les séquelles de l'Afrique colonisée.

À la différence de leurs compagnons, Hamidou Kane et Mudimbe vont donc agir sur et par la densité du texte. Entendons par là qu'ils vont élaborer des scénarios qui tendent à ramasser le sens en un nombre restreint de figurations. Deux procédures y sont à l'œuvre. La première consiste à déployer la narration selon un éventail fini de possibilités : positions, carrières, amours. Les solutions sont essayées tour à tour. Plus que tout autre, le héros de Mudimbe ou d'Hamidou Kane est face à plusieurs voies et se demande anxieusement laquelle choisir, quitte à n'en prendre aucune. La seconde procédure revient à pratiquer des montages scéniques à forte condensation. Une séquence comme celle de Nara se promenant avec Isabelle dans le Jardin du Luxembourg et dissertant sur les rapports entre les races par le détour d'un Noir qui y travaille, une autre séquence comme celle de Ya qui, à la fin du *Le bel immonde* (Mudimbe, 1976), se retrouve dans une boîte de nuit, après l'assassinat du ministre, s'entourent d'une aura de densité. Elles sont à proprement parler emblématiques. Cependant, agissant ainsi, le romancier ne fait sans doute

que porter à un haut degré de perfection et d'incandescence une formule qui, quand on y regarde bien, se retrouve chez ses collègues, mais davantage fondue dans la masse.

Mudimbien ou kanien, le roman opère ici au sens d'une clôture plus stricte, d'une économie plus fermée. Les exemples que je viens de prendre dénotent d'ailleurs une volonté de faire d'une scène centrale comme une mise en abyme du texte. Ainsi toute une figuration interne d'ordre métonymique se produit. La séquence élue parle pour l'ensemble et le résume. Les vies de Ya, du Ministre, de Samba Diallo, de Landu, de Nara, de Fama, se lisent comme des condensés hautement figuratifs d'une tranche d'histoire. Elles ne s'y prêtent d'ailleurs qu'au prix d'une ironisation de cette Histoire et de toutes les histoires similaires auxquelles cette dernière a donné sens. N'est-il pas dérisoire que la déception de Nara due à la gestion du pouvoir condense à elle seule le pouvoir postcolonial africain ? Ne l'est-il pas plus encore que la déchéance de Djigui ou de Fama procède de semblable façon à propos de la période coloniale ? Mais telle est bien la lecture désabusée que les deux romanciers font de leur temps. Et l'on n'en attendait guère moins de deux écrivains dont le sens de l'humour ne pouvait que prendre acte de l'ironie du destin au moment où bégaie l'Afrique et où elle s'enlise dans les conventions sociales et l'opportunisme le plus médiocre d'après les indépendances.

Les séquences condensatrices que j'ai relevées chez Mudimbe, Hamidou Kane ou Kourouma méritent d'être observées plus avant. Elles partagent plusieurs traits significatifs : leur position centrale dans le texte, le nœud narratif qu'elles forment, l'étrangeté qui émane d'elles, une discrète portée symbolique (naissant du contraste entre grandeur et décadence chez Kourouma, entre malheur et bonheur chez Hamidou Kane, entre médiocrité et distinction chez Mudimbe). L'aura dont elles sont nimbées incite à voir en elles des allégories. Il s'agit bien, comme on le voit, de séquences participant pleinement du vraisemblable réaliste, mais que leur relative incongruité dote d'un pouvoir figuratif certain. De plus, le montage dont elles sont l'objet en fait des lieux de cristallisation du sens. La lecture s'arrête à elles et s'intéresse à leur valeur.

L'allégorie romanesque serait en somme, une image forte qui, se détachant du contenu narratif, rend sensible mouvement du sens et travail de l'imaginaire. Les situations des séquences relevées sont pour le moins

incongrues et questionnent un contexte de haute normalité. Dès lors, elles ne peuvent que sursignifier et voir refluer vers elles bien des questions du texte. Condensatrices, elles invitent à une interprétation symbolique mais de caractère mobile, au sens où le symbole ne peut en aucune façon y prendre une forme figée.

En chaque grand roman africain, il est sans doute des séquences allégoriques de ce genre. Elles prennent souvent l'aspect d'une petite scène à laquelle un destin se résume et se joue. Elles se trouvent du fait même en situation de rayonner sur l'ensemble du texte et de prendre valeur emblématique par rapport à lui. Notons, cependant, que leur valeur symbolique incertaine ne facilite pas toujours le repérage. Et, dès lors, leur appréciation est toujours quelque peu laissée à l'appréciation du lecteur ou du critique. Autrement dit, elles aideraient au travail interprétatif.

On pourrait croire que l'allégorie romanesque voue le texte à l'implosion. C'est plutôt son pouvoir structurant qui prévaut. Figure de convergence et de scansion, l'allégorie offre au récit des points d'appui, des lieux de fixation. Façon éminente d'endiguer par un effet transcendant la dispersion ou l'inflation qui, nous l'avons vu, toujours guette, ou encore de rejoindre l'ambition totalisante que nous savons.

Bibliographie

- Auerbach, É. (1946/1990). *Mimésis. La représentation de la réalité dans la littérature occidentale*. Paris : Gallimard.
- Bakhtine, M. (1987). *Esthétique et théorie du roman* (trad. D. Olivier). Paris : Gallimard.
- Barthes, R. (1972). *Le degré zéro de l'écriture* (1953), suivi de *Nouveaux Essais critiques*. Paris : Seuil.
- Beyala, C. (1987). *C'est le soleil qui m'a brûlée*. Paris : Éditions J'ai lu.
- Beti, M. (1962). *Mission terminée*. Paris : Buchet-Chastel.
- Bisanswa, J. (2002). Le tapis dans l'image. Je est un autre. In Bokiba, A.-P., et Yila, A. (dir.). *Henri Lopès. Une écriture d'enracinement et d'universalité*. Paris : L'Harmattan. 171-187.

- Bisanswa, J. (2006). La traversée des savoirs dans le roman africain. *Présence francophone*. 67. 20-21.
- Césaire, A. (1970). *Les armes miraculeuses*. Paris : Gallimard.
- Chevrier, J. (1984). *Littérature nègre*. Paris : Armand Colin.
- Diop, B.B. (2000). *Murambi, le livre des ossements*. Paris : Stock.
- Dadié, B. (1959). *Un nègre à Paris*. Paris : Présence Africaine.
- Houellebecq M. (1991/1999). *Rester vivant et autres textes*. Paris : Flammarion.
- Kane, C.H. (1961). *L'aventure ambiguë*. Paris : Julliard.
- Kourouma, A. (1990). *Monnè, outrages et défis*. Paris : Seuil.
- _____ (1998). *En attendant le vote des bêtes sauvages*. Paris : Seuil.
- _____ (2000). *Allah n'est pas obligé*. Paris : Seuil.
- Kristeva, J. (1982). *Proust et l'expérience du temps sensible*. Paris : Seuil.
- Loba, A. (1960). *Kocoumbo, l'étudiant noir*. Paris : Flammarion.
- Lopès, H. (1997). *Le lys et le flamboyant*. Paris : Seuil.
- Mabanckou, A. (1998). *Bleu blanc rouge*. Paris : Présence Africaine.
- Monenembo, T. (1993). *Un Attiéké pour Elgass*. Paris : Seuil.
- Mudimbe, V.Y. (1973). *Entre les eaux*. Paris : Présence Africaine.
- _____ (1979). *L'Écart*. Paris : Présence Africaine.
- _____ (1976). *Le bel immonde*. Paris : Présence Africaine.
- _____ (1989). *Shaba II*. Paris : Présence Africaine.
- Ousmane, S. (1971). *Les bouts de bois de Dieu, Banty Mam Yall*. Paris : Presses Pocket.
- Oyono, F. (1956a). *Une vie de boy*. Paris : Julliard.
- _____ (1956b). *Le vieux nègre et la médaille*. Paris : Julliard.
- Samoyaut, T. (1999). *Excès du roman*. Paris : Maurice Nadeau.
- Socé, O. (1948). *Karim*. Paris : Nouvelles Éditions Latines.

-
- _____ (1964). *Mirages de Paris*. Paris : Nouvelles Éditions Latines.
- Sony, L.T. (1979). *La vie et demie*. Paris : Seuil.
- _____ (1981). *L'État honteux*. Paris : Seuil.
- _____ (1995). *Le Commencement des douleurs*. Paris : Seuil.

¹ Aimé Césaire avait intitulé un de ses recueils de poèmes *Les armes miraculeuses* (1970).

² Jacques Chevrier, dans *Littérature nègre* (1974), a bien distingué les romans de la contestation coloniale, de dénonciation des nouveaux pouvoirs africains, de dépassement, de refuge dans les valeurs du passé.

³ Lire, par exemple, Ousmane Socé, *Karim* (1948) ou *Mirages de Paris* (1964).

⁴ Roland, Barthes (1972) (1953). *Le degré zéro de l'écriture*, suivi de *Nouveaux Essais critiques*. Paris : Seuil.

⁵ Dans *Excès du roman*, Tiphaine Samoyaut (1999) fait de l'expansion totalisante une tendance plus générale du roman moderne.